Acta fabula
Revue des parutions
vol. 12, n° 6, Juin-Juillet 2011
DOI : https://doi.org/10.58282/acta.6433

Négatifs & clichés du XIXe siècle

Virginie Tellier

Jean-Louis Cabanès, *Le Négatif. Essai sur la représentation littéraire au XIXe siècle*,Paris : Éditions Classiques Garnier, coll. « Études romantiques et dix-neuviémistes », 2011, 304 p., EAN 9782812402173.

Pour citer cet article

Virginie Tellier, « Négatifs & clichés du XIXe siècle », Acta fabula, vol. 12, n° 6, Notes de lecture, Juin-Juillet 2011, URL : https://www.fabula.org/revue/document6433.php, article mis en ligne le 30 Mai 2011, consulté le 30 Avril 2025, DOI : 10.58282/acta.6433

Négatifs & clichés du XIXe siècle

Virginie Tellier

L'ouvrage de Jean-Louis Cabanès constitue une synthèse personnelle et magistrale qui touche un grand nombre d'aspects de la littérature française du xixe siècle. « Empirique et peu systématique » (p. 15), de l'aveu de son auteur, cet essai foisonnant évoque tour à tour les plus grandes figures de ce siècle, sans se borner à l'étude d'un genre, quand bien même le récit en demeure la forme privilégiée. On y croise donc avec bonheur Hugo, Baudelaire, Flaubert, Zola, Maupassant, les Goncourt, Huysmans, mais aussi Chateaubriand, Balzac, Nodier, Gautier, Nerval, Verlaine ou Monnier, pour ne citer que quelques noms. L'étude fait alterner des chapitres théoriques denses, qui permettent des mises au point essentielles sur les notions convoquées par l'auteur[1], et des monographies, centrées le plus souvent sur une œuvre jugée particulièrement représentative des notions étudiées, mais qui pourraient tout à fait être lues indépendamment de l'ensemble de l'ouvrage, tant est précise et rigoureuse l'analyse qui s'y développe.

J.–L. Cabanès s'intéresse à l'histoire de la pensée, qu'il place sans cesse en regard de l'Histoire, sans les confondre. Il montre notamment que la rupture de la Révolution française ne fait que donner plus d'acuité à une rupture antérieure, qu'il situe au milieu du xviiie siècle, au tournant des Lumières et du Romantisme. Les années 1740-1760 sont en effet « marquées à la fois par l'invention du solitaire dans le sens que Rousseau donne à cette expression, par la prévalence accordée au sentiment pour fonder le jugement esthétique, par de nouvelles définitions du sublime » (p. 7). L'établissement de cette histoire des formes autant que des idées passe par l'attention prêtée conjointement à différents discours, politique, historique, philosophique, médical, qui s'entrecroisent sans jamais se superposer, pour éclairer le discours littéraire, que les micro-lectures proposées par l'auteur ne perdent jamais de vue :

> On rêve […] d'une lecture qui considérerait, à partir de motifs carrefours (ici les hallucinations), la nature différentielle des échanges, des discours. L'histoire des idées ne devrait-elle pas être l'histoire des différences ? C'est aussi au nom de ce principe que nous nous sommes efforcé de montrer, à propos de Flaubert, comment la mise en scène d'un savoir médical conduisait insensiblement vers un autre savoir. La littérature extrait du

[1] Dans la première partie, il s'agit de la « mélancolie » et du « sublime de terreur », dans la seconde du « grotesque » et de la « fantaisie », dans la troisième des « hallucinations ».

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

> déjà-su ce qu'elle-même ne sait pas encore. L'opérateur de ce glissement ou de cette ouverture, c'est le travail sur une forme-sens, par où s'affirme la spécificité, parmi tous les autres discours, des écrits littéraires. Ils inventent sur le plan rhétorique et ils éprouvent leur pensivité dans la reformulation d'un déjà-dit, auxquels ils semblent pourtant souscrire. (p. 227)

Négatif(s)

La première question soulevée à la lecture de l'ouvrage est naturellement la définition que l'auteur attache à son titre énigmatique, *Le Négatif*. Celle-ci ne va pas de soi. Il est question d'étudier, à travers les trois parties consacrées au sublime, au rire moderne et aux hallucinations, « le lien de l'émotion esthétique et de la négativité » (p. 7). Il s'agit en effet d'une étude d'esthétique, au double sens que ce terme revêt progressivement à partir de la fin du xviiie siècle, à la fois théorie des arts et science des sensations. La thèse générale défendue par l'ouvrage affirme que l'esthétique qui se met en place à partir du Romantisme et qui fonde un régime représentatif nouveau repose sur une attention générale portée à la négativité, que l'auteur analyse en se concentrant sur les rôles de la mémoire et de l'imagination pour susciter l'émotion esthétique. L'auteur revient en ces termes sur la notion de négativité dans la conclusion de l'essai :

> Ainsi, dans les écrits multiples auxquels nous nous sommes référé, nous avons souligné la part considérable de la négativité, en donnant à cette notion une extension certes considérable : elle renvoie à des objets thématiques privilégiés par le sublime de terreur (la nuit, le silence, les étendues vides) ou par le rire moderne (la blague, le cliché, les formes creuses) ; elle se rapporte, dans le sentiment du sublime, dans la sidération du grotesque à l'échec des facultés représentatrices ; elle se manifeste, dans le rire moderne, par le conflit de deux représentations (l'une mémorielle, l'autre imaginée) ; elle est, dans les textes réalistes, l'ombre portée, le contrepoint d'un effet de vie, elle prend forme dans la répétition et le compulsif, dans la figuration de la mort comme néant actif, œuvrant dans le mouvement même de la vie. (p. 293)

Il s'agit ainsi d'analyser, au travers d'un concept opératoire — le négatif — la modernité esthétique qui voit le jour à partir de la seconde moitié du xviiie siècle. Cette esthétique nouvelle est solidaire d'une psychologie de la création particulière, que J.-L. Cabanès tente de mettre au jour, en privilégiant les œuvres elles-mêmes, et tout particulièrement celles qui mettent en scène des créateurs, ou des figures qui les dédoublent.

L'analyse synthétique d'un grand nombre d'auteurs, sur une période qui couvre plus d'un siècle, ne cherche pas pour autant à effacer le mouvement de l'histoire : chaque partie suit globalement un parcours diachronique, sensible aux évolutions, dont le dessin majeur va de l'accent mis sur la dimension métaphysique de la création chez les Romantiques, à la dimension esthétique et éthique qu'elle revêt

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

dans la seconde moitié du siècle. L'analyse tente de mettre en évidence l'interférence entre esthétique et psychologie, de plus en plus nette à mesure que le siècle avance.

Le sublime et le grotesque

La première partie de l'essai s'intéresse à la catégorie du sublime, en partant des théories proposées par Longin, Burke et Kant. L'un des précieux apports de l'ouvrage est en effet d'analyser l'esthétique du romantisme français en la rapportant à la philosophie et à la littérature anglophones et allemandes qui l'éclairent et l'enrichissent. C'est l'interférence entre mélancolie et sublime de terreur qui sert de point de départ et de fil directeur à l'analyse. Ceux-ci naissent en effet tout deux de la « rencontre d'un intensif et d'un manque » sous le double patronage de la sensibilité et de l'imagination (p. 20). Cette conjonction permet d'établir une continuité entre la fin du xviiie siècle et le xixe siècle, le sublime des pré-romantiques se métamorphosant tout au long du siècle sans s'effacer.

Chez Hugo, c'est la rencontre du sublime et du grotesque qui marque cette évolution. Les deux notions ne sont pas antinomiques : elles ont pour point commun de remettre en cause le beau idéal et son association au bien. Elles subvertissent les normes et rendent manifeste la « crise du représentable ». Le grotesque « produit un trouble axiologique : il suscite une carnavalisation des valeurs, déplace les rapports hiérarchiques, finit par intégrer le sublime et [...] par le matérialiser dans un corps, ce qui est son plus profond paradoxe. » (p. 74)

J.-L. Cabanès prolonge sa réflexion en examinant tour à tour Baudelaire et Flaubert, au travers essentiellement des *Fleurs du Mal* et de *L'Éducation sentimentale*. Chez le poète, la conjonction du mélancolique et du sublime s'exprime par l'« intimisation » du sublime qui se trouve alors disjoint de la terreur romantique. C'est désormais la scène intérieure qui permet de dramatiser les interrogations existentielles liées au sublime, et notamment la « dialectique du fini et de l'infini » (p. 113). Le sublime se trouve alors associé au grotesque et à l'ironie, qui signale le contraste douloureux et irrémédiable entre l'idéal rêvé et la réalité dérisoire. La notion d'ironie permet de faire le lien entre Baudelaire et Flaubert, le poète et le romancier. En effet, J.-L. Cabanès postule que, chez Flaubert, « le réalisme se rencontre avec le sublime sous le signe de la négativité, qui inclut l'ironie et qui est l'une des expressions de la mélancolie » (p. 96). Au travers de quelques exemples, l'auteur démontre alors que le sublime flaubertien « touche, sur fond d'ironie, aux deux limites du silence et du lyrisme » (p. 109).

Rire et négativité

La seconde partie s'inscrit dans une parfaite continuité avec la première, puisqu'elle réinterroge la catégorie du grotesque, analysée à propos de Hugo, pour mettre en

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

évidence la naissance d'un « rire moderne »[2]. J.-L. Cabanès articule d'abord en un panorama théorique les catégories du grotesque et de la fantaisie, dont il est par ailleurs l'un des spécialistes[3]. Il revient sur le romantisme allemand et la notion de *Witz*, essentielle au Romantisme d'Iéna, et fort bien analysée par Jean-Luc Nancy et Philippe Lacoue-Labarthe dans l'ouvrage de référence qu'ils lui ont consacré[4]. Il s'attarde également sur les conceptions de quelques romantiques français, puis de Baudelaire, théoricien de l'opposition entre comique significatif et comique absolu dans *De l'essence du rire* (1855). On peut regretter ici que l'auteur, qui interroge l'un des contes de Hoffmann cité par Baudelaire, *La Fiancée du Roi*, n'ait pas poussé plus avant l'effort comparatiste et reste muet sur le chef-d'œuvre qu'est *Princesse Brambilla*, ce « catéchisme de haute esthétique[5] » de l'aveu même de Baudelaire.

L'originalité de la thèse de J.-L. Cabanès est d'articuler, pour définir le rire moderne, les notions d'imitation et d'imagination, d'établir un jeu dans la *mimesis* pour précisément la mettre en jeu. La figure du « blagueur », dont l'auteur dresse le portrait à partir d'Anatole, personnage de *Manette Salomon* des Goncourt, incarne la « reproductibilité sans fin » (p. 138) qui signale l'aliénation de celui qui se perd dans l'imitation servile. D'autres figures, celles de Prudhomme, Homais ou Gaudissart, rendent également manifestes, dans le roman réaliste, la menace qui pèse sur les copistes lorsqu'ils en viennent à confondre similitude et identité. Ces personnages ridicules peuvent aussi connaître une forme d'assomption poétique, comme Félicité, l'héroïne d'*Un cœur simple*, qui, prenant son perroquet Loulou pour le Saint-Esprit, atteint une forme de simplicité sublime qui permet la fusion de l'ironie et du lyrisme.

Reprenant et poursuivant alors les travaux de Daniel Sangsue[6], J.-L. Cabanès montre que la réflexion sur l'imitation peut être transférée du plan des personnages à celui de l'auteur. C'est alors la littérature, à son tour, qui s'imite elle-même. Le critique énumère quelques cas particulièrement représentatifs, dans lesquels l'écrivain utilise, pour produire le comique, des effets d'hétérographie et de dissonance, afin de produire un décalage, dans lequel il exhibe sa présence tout en la dissimulant. Ici encore, le jeu entre mémoire et imagination permet de comprendre l'essence du rire moderne. C'est en effet de la superposition de deux images hétérogènes, de

[2] Pour une autre analyse du rire romantique, on se reportera avec profit à l'article de Georges Zaragoza, « Rire de la solitude et solitude du rire chez quelques écrivains romantiques" »in Nineteenth-Century French Studies, vol. XXVIII, n° 3-4, 2000, p. 242-258.

[3] Voir notamment Jean-Louis Cabanès et J.-P. Saïdah (dir.), *La Fantaisie post-romantique*, Toulouse, PUM, 2003.

[4] Voir Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire, Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1978.

[5] Baudelaire, *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, in *Critique d'art*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1992, p. 202.

[6] Voir Daniel Sangsue, *Le Récit excentrique*, Paris, Corti, 1987 et *La Relation parodique*, Paris, Corti, 2007.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

deux représentations dissonantes que naît le rire, toujours empreint de mélancolie et néanmoins créateur.

« Des hallucinations[7] »

Si les deux premières parties constituent un diptyque cohérent, autour des deux notions de sublime et de grotesque, la troisième, consacrée essentiellement à la seconde moitié du xixe siècle, déplace légèrement l'interrogation. La cohérence globale de l'essai reste néanmoins perceptible. L'auteur poursuit en effet l'analyse du couple mémoire/imagination et réinterroge ainsi sous un autre aspect l'esthétique dix-neuviémiste. C'est ici le lien entre les troubles pathologiques de ces deux facultés et la création qui est mis en évidence, grâce à l'étude de l'hallucination en tant que phénomène psychologique d'une part, en tant que régime de représentation esthétique d'autre part. L'étude théorique qui ouvre l'analyse revient sur les thèses des aliénistes et philosophes contemporains des auteurs étudiés. Cette synthèse, qui brille par sa clarté aux yeux du profane, s'inscrit explicitement dans la lignée des travaux de Tony James[8].

Le chapitre suivant s'intéresse successivement à *La Tentation de saint Antoine* de Flaubert[9], à quelques récits de Zola[10] et à la prose réaliste de Maupassant[11], afin de « faire s'entrecroiser des modèles épistémiques, la création d'un effet-psychologie et le discours esthétique qui sous-tend implicitement l'évocation des désordres de l'esprit » (p. 255). L'auteur choisit à dessein de travailler sur des récits non fantastiques. La première justification, qu'il donne dans l'avant-propos, paraît un peu rapide : il allègue simplement que « tout a été dit » sur la question (p. 14). La seconde justification, qui apparaît dans cette troisième partie, nous semble beaucoup plus intéressante. Il y affirme en effet que le fantastique, contrairement au réalisme, n'interroge pas l'hallucination dans sa dimension pathologique.

> Pour que l'inquiétante étrangeté soit portée à son incandescence, il faut que le personnage ait le sentiment que les troubles qu'il ressent ne ressortissent pas seulement à un désordre pathologique. Il n'est donc pas gratuit qu'une étiologie physiologique ou psychopathologique soit d'abord invoquée dans les récits à la première personne pour rendre compte de phénomènes qui s'avéreront ensuite inexplicables. […] Cette réduction

7 Nous nous référons ici au titre de l'ouvrage essentiel de Brierre de Boismont, *Des Hallucinations, ou Histoire raisonnée des apparitions, des visions, des songes, de l'extase, du magnétisme et du somnambulisme*, Paris, G. Baillière, 1845-1852-1862.

8 Voir Tony James, *Vies secondes*, Paris, Gallimard, 1997. On pourra également se reporter à l'analyse irremplaçable de Juan Rigoli, que J.–L. Cabanès n'évoque pourtant pas ici (Juan Rigoli, *Lire le délire, Aliénisme, rhétorique et littérature en France au XIXe siècle*, Paris, Fayard, 2001).

9 Un article récent reprend les thèses défendues dans les deux premiers chapitres de cette partie. Voir Jean-Louis Cabanès, « Mémoire et imagination chez les aliénistes esquiroliens et dans la troisième version de la Tentation de saint-Antoine de Flaubert : d'un savoir l'autre », Cahiers de Narratologie [En ligne], 18 | 2010, mis en ligne le 05 janvier 2011, consulté le 14 juin 2011. URL : http://narratologie.revues.org/5970

10 Il est question de *Thérèse Raquin*, *Madeleine Férat*, *La Bête Humaine*, *Nana* et *La Joie de Vivre*.

11 L'auteur évoque principalement *Une Vie*, *Fort comme la mort*, « La Petite Roque », « Suicides » et « La chevelure ».

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

> pathologique de l'effet d'étrangeté doit donc nécessairement être contredite pour que surgissent tout à la fois de l'innommable et de l'inconnu. (p. 232)

La réflexion de J.-L. Cabanès, menée à propos de récits dits « réalistes » l'amène à formuler une thèse selon laquelle le réalisme hallucinatoire déplace la question de la *mimesis* de l'imitation du réel à l'imitation de la psyché. Le raisonnement vient ainsi interroger, sinon « déconstruire » la « conception traditionnelle du réalisme » en littérature (p. 253). Telle est par exemple l'une des conclusions qu'il tire de l'étude des récits zoliens :

> Tout se passe donc comme si, en créant des personnages en qui se superposent imagination et mémoire, sensations et images, obsessions, hallucinations et fantasmes, Zola s'acharnait à produire du même, créant en quelque sorte une mimésis en négatif (imitation non point d'un réel tangible, perceptible, mais d'images sans réducteurs) qui serait en même temps une mimésis interne. (p. 242)

Cet « envers du réalisme » pourrait, nous semble-t-il, permettre d'éviter la répudiation sans appel du fantastique, sans doute nécessaire dans un premier temps pour conduire l'analyse à son terme. Mais ce n'est peut-être pas dans la littérature de la seconde moitié du xixe siècle — objet exclusif de cette troisième partie — qu'on puiserait pour définir une esthétique à même de dépasser l'opposition entre fantastique et réalisme. Il nous semble en effet que c'est le propre du romantisme que d'avoir proposé une conception de la création littéraire qui renvoie dos à dos les conceptions — devenues « traditionnelles » bien plus tard —, du fantastique et du réalisme. Le « réalisme » de Zola et Maupassant serait-il l'héritier du « fantastique » hoffmanien, tel qu'il s'exprime dans *Princesse Brambilla* par exemple ? Le narrateur, prenant à partie son lecteur, lui fait part de ces réflexions :

> Tu ne t'étonneras pas, très cher lecteur, si dans un ouvrage qui, à vrai dire, s'appelle « caprice », mais qui ressemble à un conte, tout comme si c'en était un, il est souvent question d'étranges apparitions et de rêves singuliers, comme en a parfois l'esprit humain ; ou, plus exactement, tu ne t'étonneras pas si souvent le théâtre des événements est transporté dans l'âme même des personnages. Mais est-ce que ce ne serait pas là précisément le véritable théâtre[12] ?

Le passage du réalisme au fantastique, chez Hoffmann, s'explique aussi par le déplacement de la représentation du réel à celle de la psyché. L'ouvrage de J.-L. Cabanès, bien qu'il se concentre sur la seconde moitié du siècle et sur la littérature française, ouvre ainsi la voie à une réévaluation complète du rapport entre réel et imagination au xixe siècle.

[12] E. T. A. Hoffmann, *Princesse Brambilla*, trad. Alzir Hella et Stefan Zweig, Paris, Flammarion, coll. GF-Flammarion, 1990, p. 123.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Enfin, le dernier chapitre s'intéresse à des récits qui mettent en scène des artistes hallucinés, *Charles Demailly* des Goncourt, *L'Œuvre* de Zola et *À rebours* de Huysmans, afin d'interroger le rapport entre auteur réel et artiste fictif pour établir une « clinique de l'imagination créatrice ». En effet, s'il est possible de distinguer, chez Flaubert notamment, l'hallucination pathologique de l'hallucination artistique qui seule permettrait une véritable création, force est de constater que, dans les œuvres évoquées, « le morbide est le point de départ d'une création poétique imaginative » (p. 285). Cette constatation permet à l'auteur de parvenir au terme de son analyse : la métaphysique romantique est remplacée à la fin du siècle par une « métapsychologie ». Se configurent en effet des « territoires psychiques nouveaux qui, comme Dieu autrefois, semblent appartenir à un arrière-monde : les pulsions, les pathologies de l'esprit, les fantasmes, l'inconscient » (p. 287). C'est sans aucun doute cette analyse qui permettrait de distinguer nettement le fantastique hoffmanien du réalisme zolien, sans en effacer l'évidente continuité. La fin du siècle, percevant dans le prophète religieux un malade halluciné, doit chercher sa propre voie pour échapper à la fascination de la mort. L'expérience de Rimbaud, qui ne ressortit plus à la pathologie, puisque le poète suscite lui-même l'hallucination, puisqu'il la crée pour lui-même et pour son lecteur, semble alors l'un des aboutissements de cette réflexion.

Le négatif dont il est question dans cet essai permet donc de dessiner un double mouvement, qui va d'une part de l'extérieur vers l'intérieur, d'autre part du macrocosme créé par Dieu au microcosme de l'œuvre d'art. Le premier mouvement explique l'intériorisation mélancolique du sublime chez Baudelaire, ou celle, presque muette, du sublime lyrique dont est capable le « cœur simple » de Flaubert. Il rend compte également de l'existence, à la fin du siècle, d'un envers du réalisme, qui cherche à imiter les errances de la psyché plutôt que les errements du monde extérieur. Le second mouvement, quant à lui, mène de la littérature romantique métaphysique à une littérature fin de siècle métapsychologique, coupée en quelque sorte de tout accès à la transcendance, et consacre ainsi le mythe de l'autonomie de l'artiste et de l'œuvre d'art. Égratignant au passage quelques clichés qui ont fait leur temps, Jean-Louis Cabanès livre bien le portrait en négatif d'une époque qui fonde la modernité littéraire, peut-être tout simplement parce que la représentation y joue bien plus de l'absence que de la présence qu'elle déjoue sans cesse : absence ontologique de Dieu en son ciel, absence hallucinée du sujet à lui-même. L'un des très beaux passages de cet essai dessine ainsi

> l'utopie d'une écriture qui ferait l'économie du sujet écrivant ou regardant. L'œuvre participerait d'un absentement à soi qui serait la condition, le préalable ou la résultante de

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

> la pénétration du monde, par le truchement d'une vitre, dans un individu désormais sans moi. (p. 251)

La littérature moderne aurait ainsi la propriété de mettre en évidence la frontière poreuse de l'objet et du sujet, du monde et de l'homme, de la mémoire de ce qui est et de l'imagination de ce qui n'est pas.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

PLAN

AUTEUR

Virginie Tellier
Voir ses autres contributions

Courriel : virtellier@yahoo.fr

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.